



Universidade de Brasília

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Cênicas – CEN

ARTHUR HEINRICH SCHERDIEN

Comover:

**Pluralidade de movimentos no construir do personagem Sinistro de
A Última Obra (2017)**

Brasília – DF

2017

ARTHUR HEINRICH SCHERDIEN

Comover

**Pluralidade de movimentos no construir do personagem Sinistro de
A Última Obra (2017)**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral do Departamento em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientadores:
Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz

Brasília DF

2017

ARTHUR HEINRICH SCHERDIEN

Comover
Pluralidade de movimentos no construir do personagem Sinistro de
***A Última Obra* (2017)**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação
em Interpretação Teatral do Departamento em Artes Cênicas
do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientadores:
Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz

Data: 27 / 11 / 2017.

Banca Examinadora:

Orientador: Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz

Examinadora: Vancléia Pereira de Campos Porath

Examinadora: Cyntia Carla Cunha Santos

Brasília DF
2017

Dedico esse trabalho a todos os amantes de artes, que sonham e sabe que o futuro será mais brilhante, mais justo, proveitoso se todos se fizerem de arte e se alimentarem de arte.

Dedico a todos que sofrem com o preconceito racial, social, LGBTQ, em relação a padrões de beleza, que encontraram conforto, alívio na arte, sabem que aqui podem ser o que querem e como querem.

Dedico também aos sonhadores e corajosos, que apesar de toda a dificuldade que a vida lhe apresenta em querer ser artista e não desiste, pois acredita fielmente nesse caminho que de alguma forma te pertence.

Agradecimentos

Quero agradecer a *Célia Regina Scherdien* que me salvou diversas vezes, tanto no âmbito pessoal quanto no âmbito profissional. Uma pessoa que me mostrou que a vida pode ser uma reviravolta extraordinária, que cada ser é um universo desconhecido e que a tolerância é necessária. No contexto familiar quero agradecer a *Lindina Heinrich Scherdien*, que é onde eu encontrei um dos motivos de entrar na universidade e é um dos motivos aonde me encontrei.

Dedico a *Paola Ticom*, a *Gabriela Barreto*, a *Rayana Drachler* e a *Brenda Lee*, que apesar de altos e baixos, de problemáticas interpessoais, sempre acreditaram em mim, sempre me tiraram do fundo do poço, sempre me botaram pra cima e que sem elas não estaria finalizando essa fase de minha vida.

Quero muito agradecer também a *Kelly de Azevedo Amancio* e *Mariana Gopfert* que foram minhas professoras de teatro no ensino médio e que levo em minha vida até hoje, sem vocês não teria tido a coragem de continuar lutando e prosseguindo atrás de meu sonho.

Sigo os agradecimentos aos meus colegas de UnB, que me trouxeram conforto, conflito, conversas, debates, me fizeram entender melhor relações humanas, me trouxeram perspectivas diferentes de realidades distintas, me trouxeram alegrias imensuráveis e indescritíveis, são eles: *Bruno Pupe*, *Bruna Eduarda Rodrigues*, *Luiz Gustavo Carrier*, *Samuel Mairon*, *Luis Guilherme Carricondo*, *Camila Alencar*, *João Pedro Ricken*, *Gabriel Luz*, *Anandda Shaya*, *Maria Eduarda Esteves*, *Dara Audazi*, *Thamiris Lima*, *Amanda Moraes*, *Beatriz Villas-Bôas*, *Giovanna Buzzi*, *Tainá Cary*, *Amanda Salmorano Pires*, *Enrico Scodeller*, *Pablo Magalhães*, *Tassiana Rodrigues*, *Lucas Isacksson*, *Isadora Lima*, *Luisa L'Abbate*, *Tainá Martins*, *Luisa Ulhoa*, *Breno Uriel*, *Carolina Franklin*, *Ariel Pimenta*, *Maritza Barcellos*, *Roberta Barcellos*, *Cesar Augusto*, *Ana Sofia Martines*, *Gustavo Nunes*, *Paula Ramos*, *Bianca Terraza*, *Cláudio Henri*, *Julia Tempesta*, *Carolina Braga* e *Clarissa Melasso*.

Irei levar no meu coração para sempre educadores que de alguma forma me transformaram como pessoa, como estudante e como energia. Professores que são exemplo pra mim de seres humanos, que para mim somam como corpo acadêmico na universidade e que de alguma forma sabendo ou não me fizeram continuar seguindo em frente com o curso e com o sonho. Quero dizer obrigado à: *Fernando*

Villar, Fabiana Marroni, Gisele Rodrigues, Soraia Maria, Cyntia Carla, Simone Reis, Márcia Duarte, Cecília Almeida, Sonia Paiva, Rodrigo Fischer, Livia Bennet, Luciana Hartmann, Lucianna Mauren, Édi Oliveira, Vancléia Porath, Hugo Rodas e Nitza Teneblat.

Quero fazer um agradecimento muitíssimo mais que especial para *Aline Hoffert*, que por mais que não sejamos tão próximos é uma pessoa que levarei pelas minhas memórias de uma forma extraordinária por vários momentos. Quero juntamente agradecer o *Matheus Opa*, pois ele me mostrou uma visão de mundo LGBTTQ que nunca teria visto, além do mais pela sua espontaneidade admirável e absurda. Não posso esquecer-me do *Jerônimo Camargo*, que é uma das pessoas que mais reclama da vida, mas que mesmo ele não sabendo me faz ter um grande amor e admiração pela pessoa que ele é. E quero agradecer os três juntamente à *Gabriela Rabelo* nesse parágrafo, pois participaram comigo no XX Enearte onde conheci um pouco dos seus limites, dos seus poderes de união, de afeto, de amor e de empatia. Obrigado.

Queria especialmente agradecer a *Marina Olivier*, uma das amizades mais lindas que tive nesse departamento, uma das pessoas que sempre me escutou, me aconselhou sempre, me entendia e que sempre foi como uma imagem de amadurecimento que eu queria atingir.

Ao *Victor Hugo Leite* que me mostrou o que é ser forte, o que é ser ativista, o que é ser surpreendente, o que é ter vontade, o que é ser cômico por essência, o que é ser uma pessoa encantadora. Uma pessoa que me trouxe um grande carinho pelo o próximo e que me mostrou o lado mais que bom de ser negro.

Ao *Gustavo Silvamaral*, pelas nossas longas conversas debaixo do bloco, onde você falava e eu ficava a mercê de seus pensamentos modificadores de energia e de consciência. Onde sua presença era sempre algo de aprendizado para mim, onde minha admiração, como amigo e aprendiz de certa forma eram cada vez mais que comprovados.

Agradeço a *Tainá Martins* que chamo de guia. Onde encontrei respostas e às vezes a única resposta era o tempo que ela me dedicou ao me dar coisas sábias além do seu tempo, mas também seu olhar, seu sorriso, seu riso e sua luz. Obrigado por sempre que precisei você estava lá.

A *Luciana Caetano Matias*, que em um esbarrão entrou em minha vida, entrou em minhas conversas, em minhas brincadeiras, em minhas crises e me trouxe paz, conforto aconchego e um sorriso que levo em nossos encontros.

Não tenho palavras para agradecer *Caio de Figueiredo Dornelas*, uma pessoa que simplesmente mudou minha vida, meu porto seguro, um irmão de outra vida, um artista que tem sua marca registrada no meu coração, nas minhas memórias e na minha pele, obrigado por aparecer em minha vida e espero que nunca saia dela.

Também sem esquecer *Carolina Franklin* que por destinos e coincidências da vida nos esbarramos, nos sustentamos, a amo e quero continuar mais vidas com ela.

Mesmo sendo fora do departamento quero imensamente agradecer aos integrantes do *Bloco do Amor*, que me abraçaram e me agregaram a essa família mais que especial que luta por todos que só querem o mundo um lugar melhor com mais respeito e amor.

As pessoas, aos amores, aos encantos, aos abraços, aos cansaços, aos estresses, aos sorrisos, aos risos, aos estados do Brasil, as comidas, aos gritos, aos passos, as lágrimas, as caronas, as surpresas que a ocupação da Universidade de Brasília, sou grato por eternas vidas.

Dedico à família que a gente não escolhe e que constrói durante um pequeno período do curso, a família que transpassa a academia, que espero que perdure durante anos, à *Luana Castro*, *Octávio Vilaronga*, *Rannáh Braga*, *Rafaela Giavoni*, *Raiane Cristine*, *Eduardo Görck*, *Beatriz Nogueira*, *Ana Sofia Macassi*, *Thaiane Abel* e *Samuel Mairon* meus afilhados desejo que esse curso transforme vocês tanto quanto me transformou.

Pra terminar queria agradecer a mim, que deixou se permitir, que deixou sentir e que conseqüentemente se transformou e se transforma. A mim que por mais que tivesse diversas crises não deixou ser levado, não desistiu, que além de tudo passou pelo processo, pela experiência e se transformou em outro ser.

Resumo:

O trabalho proposto nesta monografia objetiva abordar processos vividos durante o curso de bacharel em Artes Cênicas na Universidade de Brasília entre o período de 2014 . 2017 com foco no eixo das disciplinas de Movimento e Linguagem para construção de Sinistro o personagem do filme de final de curso *A Última Obra*.

Ele também objetiva estabelecer conexões entre o mar, o corpo, os conhecimentos, trocas de conversas, experiências cênicas e outras coisas mais de uma forma que se entenda a pluralidade do movimento da dança como resultado da interdisciplinaridade.

A pesquisa foi desenvolvida utilizando-me como foco e como análise para o foco do trabalho e isto permitiu o resultado do trabalho a seguir.

Palavras-Chave: Dança-Teatro, Pluralidade dos movimentos, Experiência, Interdisciplinaridade

Abstract:

The work proposed in this objective monograph addressing lived processes during the bachelor course in Performing Arts at the University of Brasilia between the period of 2014 - 2017 focusing on the axis of movement of disciplines and language for building Sinistro character of end of course film: *A Última Obra*.

It also aims to establish connections between the sea, the body, knowledge, exchanges of conversations, scenic experiences and other things more in a way that understands the plurality of the dance movement as a result of interdisciplinarity.

The research was developed using me as focus and as analysis for the converge of the work and this allowed the result of the work to follow.

Keywords: Dance-Theater, Plurality of movements, Experience, Interdisciplinarity.

SUMÁRIO

Abrir dos olhos	11
CAPÍTULO I	13
Eu, crescente	13
1.1 Meu início no movimento	14
1.2 Insight	22
1.3 O aprender do olhar	25
CAPÍTULO II	28
2.1 O Desnudar do cinema	29
2.2 Contínuo desnudar	36
2.2.1 O personagem	38
2.3 Vinte de outubro de 2017	41
Arremate Geral	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46
ANEXO I	48
ANEXO II	49
ANEXO III	50
ANEXO IV	51

%Acho que a arte faz isso, salva momentos.

Essa é a função da arte, fazer fraquejar os joelhos um pouquinho quando é preciso, fazer tirar atenção da dor em alguns momentos outras vezes levar a atenção para dor, que eu acho que é necessário também muitas vezes andamos distraídos demais.

A função de chamar. +

Matilde Campilho

%A arte deve antes de tudo e em primeiro lugar embelezar a vida, portanto fazer com que nós próprios nos tornemos suportáveis e, se possível, agradáveis uns aos outros.+

Friedrich Nietzsche

"As palavras apenas evocam as coisas. É aí, que entra a dança."

Pina Bausch

Abrir dos olhos

Pretendo com este trabalho falar sobre o eixo das disciplinas de corpo no departamento de artes cênicas da unb, tanto partes mais técnicas como também partes que são efêmeras. Além disso, abordar como adapto todo esse conhecimento para que eu possa aproveitar nas criações dos meus personagens nas disciplinas de Projeto em Interpretação e Diplomação em Interpretação Teatral. É como se de algum modo fosse parte de um grande oceano, onde há ondas intensas, há ondas mais fracas, há ondas que nem fazem a diferença, mas sempre trará algo que vem desse oceano, seja uma brisa, seja um ping, seja um som, um reflexo do Sol, mas sempre trará algo.

Esta monografia é como se fosse aquele momento de nostalgia onde você abre os diversos álbuns de fotos e acessa quase que imediatamente memórias, sensações e emoções. É assim que defino o primeiro capítulo do mesmo, é exatamente o recapitular, de disciplinas, pessoas, experiências que eu tento relatar de forma onde esse infinito particular se instala e surgem analogias, comparações imagéticas, conversas de bar, de intervalos e de registro do papel e caneta. Um capítulo onde minhas impressões sobre o currículo da área de corpo, sobre os professores do departamento, sobre como me afeta, informações que não são ditas aos quatro ventos, mas que considero importantes aparecem como uma prosa com o leitor.

Como todo desenvolver de um processo acadêmico de investigação artística, que assim chamo este trabalho, tem que se partir para algo mais técnico, algo mais palpável e que nesta pesquisa usa algumas definições, alguns relatos de conceituais ou contextuais de dança teatro.

Como uma tarrafa¹ que absorve o que está no seu caminho e depois é selecionado a dedo vem o segundo capítulo, nele se encontra o que eu utilizei e/ou achei necessário para a criação dos personagens que se apresentam nas disciplinas de Projeto em Interpretação e Diplomação em Interpretação Teatral. Enfatiza o quanto que o movimento é indispensável para atingir o lugar do personagem e que nesta pesquisa tem mais foco do que o texto falado.

¹ S.f. Espécie de rede de pesca de forma cônica, guarnecida de chumbo nas bordas, que se lança à mão.

Imagens, citações, analogias e algumas referências vivenciais serão encontradas durante estas duas partes que compõem a monografia, para que haja uma visão mais detalhada sobre o que pretendo falar. Uso dos meus diários de bordo, conversas com pessoas fora do departamento e também conversas com os professores e alunos serão vistas neste capítulo.

Numa pesca existe também aquela pequena expectativa do pescador em relação ao que surgirá dessa seleção, o que irá criar, como irá se alimentar, o quanto irá ganhar e doar do que se seleciona. E nesta parte da investigação não é diferente, como eterno aprendiz e que está a construir um corpo, um amontoado de técnicas e que tateia no escuro, tem aquela ansiedade e expectativa, do que será no próximo passo, no próximo oceano processual e na próxima pescada.

CAPÍTULO I

Eu, crescente

Este capítulo será destrinchado em três partes: primeira meu histórico sobre eu e o movimento; segunda meu relato sobre meu insight/epifania sobre dança-teatro e a terceira parte sobre meu aprendizado com as monitorias. Elas existem dessa forma já que considero importante e necessário para entender de onde se parte minhas perguntas, minhas curiosidades, minhas necessidades, meu processo ao decorrer do curso e das explorações próprias. Tem como função também um guia sobre como o meu desenvolver e meu crescimento se dá durante o curso de Interpretação Teatral, sendo que há um foco no estudo, na análise e na prática do movimento.

Existe também a tentativa de mostrar de uma forma ampla e até intimista a evolução e essa linha processual sobre o desenvolvimento. Que começa antes de entrar na Universidade de Brasília, continua durante o curso e desdobra-se no que eu desejo depois de formado.

Entendo que é um capítulo extremamente pessoal e sobre experimentos individuais. Não posso generalizar dizendo que todos ou que qualquer pessoa que leia este processo terá as mesmas visões, reações e formas de absorver como eu absorvi. Porém considero importante para que se entenda realmente de onde se parte toda a monografia. Talvez até despertar uma vontade, curiosidade e desejo para que quem esteja lendo queira buscar práticas em sua vida ou ligadas ao teatro ou ligadas à dança.

CAPÍTULO I

1.1 Meu início no movimento

Podemos contar a história como se ela iniciasse em 2014 com a minha entrada no curso de Artes Cênicas, mas sabemos que isso seria uma grande mentira quando estamos falando de corpo. Quando iniciamos o estudo e uma observação a fundo do nosso desenvolver corporal ou reconhecimento corporal, temos que levar em conta que trazemos sempre um grande percurso, que vem desde a geração do feto e que continua em transformação até a morte do ser. Como estamos falando a partir do meu desenvolvimento na área de movimento dentro do curso daremos ênfase a isso.

Começamos então falando um pouco do currículo de bacharel no Departamento de artes cênicas. Temos no total do curso sete semestres no mínimo, se formos seguir corretamente o currículo, passar em todas as disciplinas e também seguindo todas as normas do departamento. Desses sete semestres temos oito disciplinas de interpretação, três disciplinas de voz, três disciplinas de encenação, três disciplinas teóricas, uma disciplina de direção e três disciplinas de movimento, contando também disciplinas optativas, TEACS (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas), monitorias e extensão/pesquisa.

Focando nas disciplinas de movimento elas são divididas em Movimento e Linguagem I, Movimento e Linguagem II e Movimento e Linguagem III, onde uma é pré-requisito da outra.

Tendo essa pequena perspectiva de como funciona o currículo de bacharel em cênicas posso começar a dar início de como essa sequência afetou meu crescimento e me modificou até ter interesse nessa área. Começarei pela primeira influência na cadeia de movimento e linguagem dentro da UnB. A primeira professora foi a bailarina, coreógrafa e doutoranda Fabiana Marroni Della Giustina², uma professora que sinceramente eu não sabia nada, nunca havia visto nenhum dos seus trabalhos, não havia escutado seu nome antes e que na verdade não saberia o que viria.

Sempre observo muito os professores que me dão as disciplinas e com a Fabiana não foi diferente. Notei que ela era muito séria, mas que ao mesmo tempo

² Fabiana Marroni Della Gustina é professora no Departamento de Artes Cênicas movimento e linguagem desde 2009. Possui mestrado e atualmente faz seu doutorado na Califórnia.

trazia uma leveza que demorei a identificar de onde vinha, na metade do semestre percebo que era de seu caminhar, ela tinha até então na época pra mim um dom, uma mágica, um truque que ela caminhava sem fazer som algum, era impressionante, a sua coluna inteira estava ereta, corpo solto e com aquela andada onde ela parecia nem tocar no chão, como se fosse realmente uma fada flutuante. Movimento e Linguagem I me marcou por vários motivos, mas vou tentar expressar de alguma forma os exercícios que me marcaram, que uso até hoje e que em algumas disciplinas a frente vi que outros professores usavam também.

Uma das primeiras coisas que a professora ensinou foi a respirar corretamente e o quanto a respiração é primordial e indispensável para qualquer quesito de movimentação. Assim como falam a pesquisadora Cássia Navas e a coreógrafa Lenora Lobo:

O Ato de respirar é a relação primeira do ser interior com o espaço externo. [...] Através da respiração oxigenamos nosso corpo, ganhamos espaço interior, relaxamos nossas tensões e nos comunicamos cada segundo com o mundo.³

Durante o semestre você começa a observar que além da respiração fazer essa ligação entre o interior do intérprete e o exterior (o espaço), ela também pode ser considerada como o primeiro movimento de qualquer trabalho. Ela pode ser estopim de um conjunto de experimentos e testes para uma cena. Ela pode ajudar a brincar com o tempo de um movimento, com a velocidade, intensidade, dinâmica e outras variantes que uma exploração pode trazer. E perceber o ato da respiração como um ato de movimento ou um impulsor para movimento é algo que se constrói constantemente.

Durante o semestre Fabiana sempre prezava duas coisas que pareciam ser essenciais para qualquer processo onde havia dança ou expressão pela movimentação. A primeira é que o intérprete teria que vir o mais limpo possível: roupas lisas e cores neutras, sem uso de maquiagem, acessórios e qualquer coisa que afastasse a imagem do intérprete a neutralidade. Assim poderia se ter uma imagem quase que 100% de todas as possibilidades que o corpo se modifica ao fazer os movimentos, onde que se encontra a força, onde que se encontra o tônus e

³ NAVAS, Cássia; LOBO, Lenora. *Teatro do movimento um método para o intérprete criador*. Brasília: L.G. E, 2007, p. 63.

onde se pode encaixar qualquer objeto, figurino, acessório, maquiagem e o que for necessário para se criar uma cena.

A segunda coisa que ela sempre frisava e colocava como uma questão necessária para que entendêssemos nosso ato de movimentar-se cenicamente é a consciência corporal. A primordialidade de se compreender como inteiro e não partes divididas, que não convergem ou não se comunicam entre si. Entender que esse corpo tem osso, articulações, músculos e que age a favor ou contra uma energia, a gravidade, respiração, força, apoio e o espaço (seja interno ou externo).

Fabiana foi dando vários exercícios de improvisação, alongamento, relaxamento, postura, aquecimento, criação de coletivo partindo de um estímulo sonoro ou de um objeto em si. E o interessante é que quando possível Fabiana estava lá, mexendo, provocando, brincando e estimulando os alunos para a devida atividade. Isto se faz pertinente pelo fato que ter uma professora que se mistura e se coloca no meio dos alunos nos tira um pouco a tensão que já nos foi imposto pelo sistema educacional do professor distanciado que está e é sempre superior ao aluno, que está sempre em um patamar maior e de grandeza inalcançável dos próprios alunos.

Outro momento que achei valioso foi uma construção cênica que ela passa como trabalho prático e que pra mim é extremamente necessário para encerramento de todo o processo. O nome do trabalho é *Partitura do eu*, abaixo se encontra o objetivo do mesmo que pertence ao programa da disciplina:

Essa partitura tem como temática central questões referentes á aspectos sobre identidade do aluno, de modo que o mesmo organize o tema de sua apresentação em sequências de movimentos expressivo. Juntamente com a apresentação haverá exposição reflexiva sobre o processo de criação da mesma de no máximo 2 minutos.⁴

Esse foi o momento em que eu senti uma aprovação de todo o percurso que se iniciava na cadeia de movimento, o momento onde teria eu sozinho que fazer uma cena. Onde eu teria que pensar em todos os detalhes, qual era o espaço que eu iria utilizar, qual seria o figurino, se teria maquiagem e se sim qual seria, cada objeto e cada detalhe seriam como uma informação a se considerar. Se eu usasse uma música ela iria agregar a cena ou não, cada movimento do meu corpo desde a

⁴ (Marroni, Fabiana. Programa da disciplina 1/2014. Universidade de Brasília)

respiração a uma mínima piscada de olhos até um grande movimento de pernas ou de mãos iria ser exposto e analisado.

Por ser um exercício extremamente pessoal, eu optei por falar da feminilidade do meu ser e das influências femininas familiares que me cercam na minha construção como um ser social, político e conseqüentemente artístico.

Usei um salto agulha preto, uma maquiagem social, uma roupa neutra lisa (calça e camisa preta), uma música, um espaço limitado que seria equivalente a um quarto da sala que tem a metragem de 10x10 metros e uma cadeira de madeira . Depois da apresentação Fabiana fez uma dinâmica onde a turma falava suas observações, eu não poderia opinar e ela instigava algumas outras observações, como por exemplo, o espaço escolhido, as movimentações, o olhar, os objetos e a temática da cena.

O que eu uso como aprendizado e como entendimento desse exercício é a apresentação de outra colega de sala, onde o pouco se fez muito. Tecnicamente falando ela coloca um batom vermelho na boca e com a música *Non, je ne regrette rien*+de Edith Piaf, ela esfregava o rosto dela com as mãos em velocidade lenta tirando o batom. Por algum problema técnico não teve a música e por consequência a cena dela foi preenchida pelo silêncio, com o detalhe de sua respiração e isso fez com que a cena ficasse muito mais intensa e potente.

No final do semestre nos encontramos para a avaliação final para o retorno da professora sobre o percurso na disciplina e foi ai que eu tive uma terceira visão sobre a função da mesma: o olhar da educadora. Ela tinha em mãos vinte e cinco corpos com percepções, limitações, vontades distintas, mesmo assim ela conseguia ter um olhar clínico e detalhado de cada indivíduo.

Ela conseguiu ver minha dificuldade com a lombar, minha respiração travada que acontecia quando eu ficava nervoso, minhas tensões nas mãos quando me sentia pressionado a alguma exposição e minha pré-disposição a própria cadeia de movimento.

Acredito que se em um processo não sair com perguntas saudáveis e quando digo saudáveis, me refiro a perguntas que lhe façam buscar algo ou que lhe instigue a entender algo, não é um processo aproveitado ao máximo. Então ao final de movimento e linguagem l me surgem as perguntas: Como chegar a ter movimentos mais precisos em uma partitura; Como saber o quanto é o suficiente em questão de

cena; Como ter uma disponibilidade maior corporalmente falando em questão de alongamento, espaço e foco; Como aumentar o vocabulário corporal?

Neste recorte eu deveria falar de Movimento e Linguagem II, mas vou dar uma distorcida no tempo já que ele pode ser relativo e não cronológico em algumas situações.

Antes de seguir com a cadeia de movimento tenho que dar ênfase à disciplina de Interpretação Teatral I que fiz com o artista cênico e professor Fernando Villar⁵. Mesmo sendo uma disciplina de interpretação o Fernando faz um trabalho que estimula muito a questão de entender o corpo e reconhecer algumas questões do mesmo como fundamentais para interpretação.

Uma das primeiras coisas que ele nos deu como dever foi uma imagem do sistema esquelético (vértebras, coluna vertebral e/ou esqueletos axial e apendicular) em preto e branco (se encontra no anexo IV), para que nós pintássemos e logo depois teríamos uma conversa sobre. Isso pra mim me trouxe uma grande diferença pelo fato de termos noção sobre a importância de entendermos como nosso corpo realmente é.

Ele sempre passou exercícios introdutórios para quem está começando o curso como exercícios de foco com o olhar ou até mesmo com braços, exercícios de pequenas cenas, de improviso e de texto. Mas ao percorrer da disciplina ele começou a direcionar para exercícios que criariam pequenas cenas para apresentação na mostra semestral Cometa Cenas,⁶ que temos no curso ao final de cada semestre.

Logo abaixo irei citar três exercícios que foram fundamentais para que eu pudesse entender sobre movimento, como criador de cena e/ou estudo sobre a função do mesmo em cena. O primeiro exercício foi inspirado em Pina Bausch⁷, quando existe uma matriz padrão de quatro movimentos baseados em filas indianas coreografadas por Pina Baush em Tanztheater Wuppertal, logo depois cada

⁵ Autor, encenador, diretor e professor. Graduação em Licenciatura Educação Artística - Artes Plásticas na Universidade de Brasília (1983), pós-graduação em Direção no Drama Studio London (1991) e Ph.D em Teatro no Queen Mary College da University of London (2001). Professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB desde outubro de 1991 e do Mestrado e Doutorado em Arte Contemporânea do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UnB de 2002 a 2010, atualmente no Mestrado em Artes Cênicas da UnB, criado em 2014.

⁶ Cometa Cenas é uma mostra dos resultados dos processos das disciplinas que tem no próprio departamento

⁷ Philippine Bausch, nascida em 1940 - 2009 foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora do Tanztheater Wuppertal.

integrante de cada grupo acrescentava um movimento a mais. Progressivamente, após termos todos os movimentos ensaiados, começamos a andar pelo espaço desenvolvendo multi-focos, sendo estes os próprios movimentos, a troca de olhar entre os membros do grupo e a plateia, a sincronia, visão periférica, a própria sequência coreográfica, as músicas que foram tocadas que modificavam o corpo e ritmo sem esquecer a intenção de transmitir o amor por todo o espaço.

O segundo exercício foi La Fura.⁸ Tudo começa com uma música com instrumentos de percussão onde a métrica é um grande caos e a cada aula os estudantes teriam que ir desenvolvendo uma história, sem falas. Tudo que fosse para ser expresso seria pelos movimentos corporais e mínimos momentos vocais. Inspirado pelos sons da música acabei construindo um personagem que seria uma bruxa, que com os ensaios fui afinando e entendendo melhor esta persona. Ainda sobre essa experiência uma das coisas mais absurdas que me ocorreram na época de experimentação foi quando consegui acessar de alguma forma um cheiro de eucalipto no ar e uma extrema umidade.

E o último exercício que me marcou muito foi o exercício do andar. Era basicamente uma roda com todo mundo da turma, o único comando era que a pessoa teria que imitar o andar da pessoa da frente. O interessante do exercício que pude observar foi que nós começamos a adaptar o nosso corpo de tal forma que todos os corpos teriam a mesma forma de se mexer e de se locomover pelo espaço, onde se criaria um padrão uníssono, porém não natural no dia-a-dia de cada um.

Tive a oportunidade de ter duas conversas em particular com o Villar sobre dúvidas na área de Artes Cênicas. Uma das primeiras dúvidas que exclamei foi: %O quê faz uma pessoa ser um bom ator/atriz?+Ele me respondeu, com a fala do diretor inglês Declan Donnellan⁹: %Não existem atores A melhores ou piores que atores B, existem pessoas menos bloqueadas e mais bloqueadas para certas coisas+. Logo me veio um pensamento de que talvez a função do curso fosse a possibilidade de quebrar as amarras que a vida nos faz construir e que nos bloqueia evitando experiências e diálogos que você teria se não as tivesse.

⁸ Utiliza músicas do espetáculo *ØBS* (2000) do La Fura dels Baus, grupo teatral catalão fundado em 1979 em Barcelona, conhecido por seu teatro urbano e uso de técnicas incomuns.

⁹ Declan Michael Martin Donnellan, nascido em 4 de agosto de 1953, é um diretor de cinema, inglês e autor. Ele co-fundou a empresa de teatro Cheek by Jowl com Nick Ormerod em 1981. Além de suas produções de Cheek by Jowl, Donnellan fez teatro, ópera e balé com uma variedade de empresas em todo o mundo.

Ao percorrer do semestre já investigando um pouco mais sobre corporeidade, dança e construção espacial questioneei ao Villar o que caracteriza a dança como estrutura. Ele me respondeu com um apontamento de John Cage em uma entrevista a Nick Kaye em 1997, que encontrei em sua tese: "O que caracteriza a dança é que existem seres humanos e que eles estão em uma situação de trânsito e é perigoso. É uma questão de vida e morte+¹⁰

Absorvendo o que foi falado comecei a ampliar as minhas próprias fundamentações sobre a dança. Vi-me então a entender e concretizar que tudo é dança desde que se dê este significado para o ato, sendo ele o som da batida do coração com o resto do organismo (ritmo), com a respiração e a fala (ação) e com objetivo em sentimento (como).

Voltando ao percurso temporal da grade de movimento chega a hora de falar sobre Movimento e Linguagem II, que foi com Soraia Maria Silva¹¹. A disciplina ministrada por ela é muito voltada sobre Rudolf Laban¹².

O que era muito focado por ela durante o decorrer do semestre era muito uma questão sobre aquecimento corporal, alongamento, usando técnicas de ballet, de fortalecimento e ações corporais. Ela também usa muito técnicas que foram criadas por Laban, como as oito ações básicas como: pressão, sacudir, torcer, pontuar, socar, flutuar, talhar e deslizar, também sistematizou o peso do corpo, o corpo no espaço e o tempo da ação, o esforço, a mímica e o ritmo.

Soraia faz com que o estudante tenha uma visão mais específica sobre as técnicas citadas acima e no final do semestre você também desenvolve um conhecimento sobre o ato de treinar o corpo. Tendo duas aulas de duas horas cada por semana e com a rotina de alongamento e aquecimento, acaba que você consegue perceber uma mudança no corpo, sua elasticidade aumenta, sua capacidade respiratória muda, seu tônus fortalece e sua noção sobre o quê funciona para o seu corpo ou não também começa a surgir mais nitidamente.

Algo que foi bem interessante e me tocou muito foi à espiritualidade da professora. Ela sempre falava sobre coisas relacionadas a Deus, energia e amor que devem ser focados para o exercício e para própria vida. O interessante disso é

¹⁰ (Cage, John 1997, apud Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz. Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979 – 1989). London: Queen Mary College, 2001 tese de P.h.D, p 317.)

¹¹ Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1989), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1994) e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (2003).

¹² Bailarino, autor de várias coreografias famosas, renovador da dança e de seu enfoque teatral e diretor.

que ela não falava de uma forma que quisesse te doutrinar ou te educar sobre, mas ela realmente trazia e enfatizava uma questão mais relacionada à paz consigo e com o que se está fazendo, que era fundamental na questão do esforço que se fazia com seu próprio corpo.

Para finalizar este breve relato sobre o fazer parte como aluno ativo da cadeia de movimento, fecho com o relato de Movimento e Linguagem III que pra mim inicialmente fora um grande desafio. O foco dessa disciplina era ritmo e acrobacias, o que realmente me travava, pois pensar em parada de mão, parada de cabeça, ponte em movimento (que são acrobacias que necessita ficar de cabeça para baixo), sustentações, peso e contrapeso com o colega, cambalhotas de diversas vertentes, dançar de olhos fechados e/ou quedas inicialmente para mim era realmente algo surreal e que possibilitava dores e machucados.

Lívia Bennet¹³ era quem estava dando essa disciplina como professora substituta e posso dizer que foi um das experiências sobre vitórias e não deixar com que o medo te impeça de vivenciar momentos de mais adrenalina. Durante todo o semestre algo que ela fazia muito era um aquecimento de fortalecimento muscular muito frenético, pois ela sempre falava que se não tivéssemos força alguma nos braços e nas pernas preferencialmente não teríamos a capacidade de fazer acrobacias que pediam essa demanda ou que se fizéssemos a probabilidade de nos machucarmos seria grande.

Ao decorrer do semestre realmente foi-se vendo essa demanda, mas também percebi que tudo é cena, sim, quando se está no palco ou espaço cênico de ensaio cada micro ação, sendo uma respiração mais forte à uma piscada de olhos pode-se caracterizar como uma ação cênica e que pode mudar totalmente o olhar de quem vê.

Coragem, é uma palavra que deveria ser usada com mais veemência nessa matéria, acho que o maior crescimento que possa se ter seria o próprio desafio. Conseguir respirar fundo, tentar, não conseguir, mas não desistir, acredito que seria a maior vitória, principalmente se há traumas ou questões mal resolvidas com seu próprio corpo, pois é uma demanda de exposição e coragem que ao realiza-la por si só já o grande triunfo.

¹³ LÍVIA Bennet. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa476953/livia-bennet>>. Acesso em: 03 de Jul. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

1.2 Insight

Tem sempre um momento da vida que ficamos na insistência de tentar achar uma resposta ou simplesmente ficar insistindo para que consiga lembrar de uma palavra e mesmo assim ela não surge. É como em filmes quando o personagem segue na insistência para conseguir pescar o peixe e por horas nada acontece, quando de repente quase a desistir, o peixe se coloca na isca e pronto para ser pescado.

[a.] insight é definido na língua inglesa como "a capacidade de entender verdades escondidas etc., especialmente de caráter ou situação" portando um sentido igual a "discernimento" ou "a capacidade para discernir a verdadeira natureza de uma situação", o ato ou o resultado de alcançar a íntima ou oculta natureza das coisas ou de perceber de uma maneira intuitiva.¹⁴

Digo isso, para que entendamos, um pouco sobre um dos acontecimentos que normalmente tem sua etapa no caminho da graduação, que é o momento onde você entende e compreende pra qual caminho o seu corpo, suas vontades, seus desejos e sua alegria são orientados.

Isso me teve exatamente no segundo semestre de 2014, cujo eu estava no segundo semestre da graduação e percebi que apesar de fazer um curso de artes cênicas eu não tinha o hábito de frequentar o teatro em si. Então eu decidi ir á uma peça de teatro que estava em cartaz no teatro Caixa Cultural chamada *Mobamba O que eu sou quando sou samba?* da companhia Coletivo Mobamba. Fui à peça realmente sem saber nada, não sabia quem a dirigia, quem eram os atores, qual seria a temática e como era o espaço.

Ei de relatar um pouco sobre a peça para chegar onde pretendo com esse capítulo, pois são uma série de acontecimentos que permeiam essa peça. Uma das primeiras coisas que me abrilhantou os olhos foi a disposição do palco, ele fugia da disposição tradicional que o próprio teatro fornecia que era o palco italiano, o público chegava e avistava mesas e cadeiras de madeira estilo de bar em cima do palco juntamente com o espaço onde já se encontrava objetos e instrumentos da própria peça, trazendo o público também como ação da peça e não somente como espectador. A Segunda coisa que me chamou muito a atenção foi à diretora da peça

¹⁴ Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br>. Acesso em: 3 de jul de 2017

e os atores. A diretora era a Márcia Duarte¹⁵, que iria me dar aula de Movimento e Linguagem IIII, uma das atrizes era a Fabiana Marroni que fora minha professora de Movimento e Linguagem I e a outra atriz que reconheci logo de cara foi Luciana Caetano Matias, que se formou no mesmo instituto que eu e que participava da primeira peça de diplomação *Abensonhar* (2014) que assisti em minha graduação.

A peça *Mobamba* era absurda dos mínimos aos máximos detalhes, eram vários personagens que suas histórias eram contadas através de música de samba ao vivo, dança e muita cenografia envolvida. Em entrevista com a diretora, a jornalista Mariana Vieira nos coloca que:

A proposta era desenvolver um processo criativo a partir do samba no nosso grupo de pesquisa em movimento, explica Márcia. A elaboração do espetáculo, segundo ela, foge do mote tradicional e nasce de uma dramaturgia corporal a partir de uma lógica do jogo.¹⁶

Ao decorrer da peça fui observando coisas que me arrepiam até hoje somente por lembrar. A personagem que a Fabiana fazia me trouxe um grande fascínio, pois era uma personagem bêbada que usava um tamanco de madeira e a possibilidade de lhe trazer instabilidade física era notável, ela por si só já tinha a corporeidade de desequilíbrio e de queda eminente, porém nunca caía. Eu nunca havia até então presenciado uma peça cuja diretora ficava presente no palco, dirigindo os atores como se fosse um ensaio aberto, porém sem o caráter do mesmo e sim um caráter muito mais de espetacularização. Havia um momento da peça onde uma das atrizes repetia diversas vezes mas com intensidades diferenciadas o movimento de colocar a cabeça com todo seu cabelo longo e preto em uma bacia cheia de água e logo em seguida ela tirava com força total e molhava o espaço. Esta ação me impressionou pois era tudo extremamente pensado, poderia molhar os fios, os instrumentos que estavam ao lado dela, a cenografia e até mesmo a plateia, mas isso não ocorreu, foi tudo estrategicamente ensaiado. Apesar das cenas em diversos momentos terem focos em atores específicos, todos os atores ficavam no

¹⁵ Márcia Duarte Pinho possui graduação em Educação Física - Universidade de Brasília (1984), mestrado e doutorado em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia (2003/2009) e Pós- doutorado - Université Paris 8 (2015), Participante do Programa de Pesquisa Pós- Doutoral no Exterior com financiamento da CAPES.

Atualmente é professora adjunta da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção, Criação Coreográfica e Educação Artística, atuando principalmente nos seguintes temas: Jogo , cena , dança e teatro.

¹⁶ Vieira, Mariana. <http://df.divirtasemais.com.br>. Publicação:17/10/2014 06:40 Entrevista concedida Acesso em: 3 de jul de 2017

palco e em cena com micro ações sem perder o estado de alerta e todos tinham uma energia que se complementava.

A peça em si é uma grande construção de corpo, de som, de movimentos com objetos e valorização da cultura brasileira, ela é baseada circulada em samba e em músicas emblemáticas. Há dois momentos na peça que o público deixa de ser público e vira parte da ação da peça. O primeiro momento onde nos dão caixas pequenas de fósforos para que façamos ritmo sonoro com elas e o último momento da peça onde termina numa roda de samba com todos os envolvidos.

Refiro-me a essa peça e a uso como base deste capítulo pelo fato que tive o *insight* com essa experiência. Foi quando meu olhar, meu coração, minha mente e meu corpo juntos falaram %isso que quero e desejo fazer pela minha vida+.

Esse momento foi o primeiro que eu tive onde pude presenciar de todas as formas o que seria uma plena experiência. Onde a teoria saia e a prática sobre deixar que algo te transpasse como se fosse uma peneira e fosse selecionado o que é valioso ficasse. Acredito que a fala de Larossa é a fala que poderia mais me contemplar nesse momento:

Se a experiência é %isso que me passa+, o sujeito da experiência é como um território de passagem, como uma superfície de sensibilidade em que algo passa e que %isso que me passa+, ao passar por mim ou em mim, deixa um vestígio, uma marca, um rastro, uma ferida. Daí que o sujeito da experiência não seja, em princípio, um sujeito ativo, um agente de sua própria experiência, mas um sujeito paciente, passional.

Ou, dito de outra maneira, a experiência não se faz, mas se padece. A este segundo sentido do passar de %isso que me passa+ poderíamos chamar de %princípio de paixão+. ¹⁷

Não teria outra forma de dizer o que eu senti, foi simplesmente o ato de sentir acima da superficialidade, é como se imaginássemos que usassem uma zarabatana¹⁸ que não se sabe de onde foi o sopro, mas que o que me atingiu me perpassa por todo o corpo e me altera pra vida toda. Como se eu pudesse dizer que eu havia encontrado uma mina de ouro que me deixasse curioso para garimpar, procurar a pedra mais preciosa e lapidá-la, até que esteja quase que perfeita para me orgulhar e mostra-la ao mundo.

¹⁷ LAROSSA, Jorge. *Experiência e alteridade na educação*. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011

¹⁸ S.f Tubo comprido pelo qual se impelem, com sopro, setas, pedrinhas, grãos etc.

1.3 O aprender do olhar

A partir do terceiro semestre comecei a notar algumas necessidades da parte de corpo. Uma delas era a necessidade de investir mais no treino para tentar realizar os exercícios com mais segurança e eficácia. Também a necessidade de conhecer novos métodos, teorias e companhias do mundo todo que tem uma pesquisa voltada para dança teatro e de frequentar aulas de outras professoras (mesmo sendo das mesmas disciplinas de movimento e linguagem que eu já havia passado) para entender a didática e ter um leque mais diversificado de passar de opções pautadas no movimento.

Logo peguei monitoria com Lívia Bennet, Édi Oliveira¹⁹, Márcia Duarte, Giselle Rodrigues²⁰ e Vancleia Porath²¹. Pretendo neste momento relatar sobre o que compreendi observando e tentando ajudar alguns alunos.

Uma das coisas que percebi logo nos primeiros momentos de monitoria da disciplina de Movimento e Linguagem, é que o espaço físico é fundamental na absorção dos exercícios propostos pelas professoras. É praticamente impossível fazer uma aula de corpo com um espaço físico pequeno, com uma quantidade absurda de alunos mais a professora e os monitores. É notável que a aula não rende o que renderia se a sala fosse maior ou a quantidade de pessoas fosse menor.

Percebi também que principalmente na disciplina de Movimento e Linguagem I os alunos que normalmente são muitos, são universos extremamente diversos, sem um padrão de nivelamento. Sempre haverá pessoas com uma facilidade maior que outras, com limitações diferenciadas, com lesões e com traumas diversos.

Pegando como gancho, percebi que cada em monitoria que realizava, as pessoas tinham observações ter distendido alguma parte do corpo: de estar com desgaste em algumas articulações, principalmente nas áreas inferiores como o joelho, calcanhar e na parte superior como ombros e pulsos. Todos extremamente jovens, na média de idade de 17 à 20 anos. O que torna preocupante o fato de não

¹⁹ Ator, coreógrafo, figurinista, professor de dança e dançarino

²⁰ Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília é mestre em Arte Contemporânea pela UnB (2006) com especialização em coreografia pela London Contemporary Dance School. Coreógrafa desde 1986, responsável pela montagem de 17 espetáculos, com reconhecimento no Brasil e exterior. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em Dança Contemporânea, atuando principalmente em criação coreográfica, formação de intérprete de dança e teatro, direção de espetáculo.

²¹ Diretora e coreógrafa do coletivo Ana Núcleo Artístico (SP/DF). Mestre em Arte pela Universidade de Brasília (UNB). Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Santa Catarina.

terem tido um cuidado com o corpo, de preservá-lo como um templo que será usado a vida toda.

Uma das situações que achei muito interessante do que eu tenho observado, é que existe um conceito pré-concebido sobre quem tem um corpo muito esguio, possivelmente tem a noção do corpo um pouco desordenada e parece que seus movimentos são mais desajeitados o que realmente não é uma regra ou um padrão até por que a grande maioria das professoras no departamento segue esse perfil, mas não essa regra. Com os alunos que tem esse porte normalmente têm uma tendência a focar na parte superior do corpo, quadril, ombros, cabeça e principalmente as mãos, elas se esquecem das partes inferiores do corpo como os pés, pernas, dedos e até de se mover pelo espaço.

Toquei-me que existe também um conceito pré-concebido sobre as pessoas que tem um peso um pouco maior parecem ter um desafio bem maior do que as pessoas que são mais magras. Mas vivi uma experiência que mudou essa regra que até eu levava como verdade, com a aluna Bárbara Nascimento que estava na turma do Édi Oliveira que fui monitor em 2016. Ela teve que fazer o mesmo trabalho da partitura do eu que cito na primeira parte do capítulo, ela fazia uma coreografia onde a agressividade da sociedade com o corpo gordo e com o corpo feminino era explicitado, onde ela rasgava a própria roupa, ela arriscava movimentos mais complexos e afirmo com toda certeza que ela fez um trabalho que era de uma imensa coragem quando a questão é se despir além da roupa, mas também a alma e mostrar independente do que pensarão ou falarão se aceitar é fundamental. Até hoje a vejo e penso nesse momento que não tenho certeza se conseguiria fazer o mesmo.

Alguns momentos se tornaram incríveis e preciosos por mais que você não fazia parte da ação em. Os momentos de improvisação e de livre exploração eram sem dúvidas os mais empolgantes, surgiam movimentações, vocalizações, olhares, explorações internas que você nunca espera que a pessoa fizesse ou que nunca passaria na sua cabeça de que existia a possibilidade de se fazer.

Um dos elementos que acredito que também era muito crucial em todos os exercícios ou apresentações era a sonorização criada para tal. A música acompanhava a maioria de todas as aulas, seja em treinamentos, aquecimentos, coreografias e/ou apresentações. Mas para mim o momento que o som se faz extraordinário é quando o silêncio se instala e se faz som. Ou quando o coletivo com

pequenos detalhes compõe uma complexa melodia, seja por um conjunto ordenado ou não, de respirações de intensidades diversas, seja a partir de partes do corpo, seja por uso de objetos que não são feitos propriamente para música e tudo junto com movimentos.

O jogo de interesses é algo que não se é velado quando de fala das aulas de Movimento e Linguagem. É extremamente perceptível quem dá o mínimo de importância para essa cadeia de disciplinas e quem realmente não tem uma ligação ou uma curiosidade pela descoberta das possibilidades que o corpo pode lhe oferecer.

Um dos momentos mais intensos que tive na monitoria foi agora no primeiro semestre de 2017 com a professora Vancléia Porath. Ela passou um exercício onde os alunos teriam que escrever uma carta para si, como se fosse um diálogo entre o passado deles com o atual presente deles relacionando com o crescimento pessoal e sobre a cadeia de movimento. Havia uma música de fundo e dois comandos: eles teriam o momento que quisessem para ler a carta (não teria uma ordem específica) e após lerem a carta em voz alta o resto da turma teria que dançar o que foi lido (da forma que entendessem o que seria dançar o que fora lido). Foi um momento que mesmo tendo vinte pessoas com cartas diferentes cada um, a atmosfera da sala se tornou única, muitas lágrimas caíram, muitos abraços foram dados, muitas feridas foram expostas e foram cuidadas com carinho, empatia e dança pelos colegas.

O que mais observo após ter passado por cinco disciplinas como monitor é que mesmo que as disciplinas aparentem ser parecidas, com ementas iguais e exercícios parecidos, nunca será a mesma disciplina em si. Elas terão sempre corpos diferentes, em momentos diversos, sendo guiados por professores com desejos e formações diferentes, com vivências de vida inúmeras, com focos variados fazendo assim com que você sempre aprenda algo novo que possa ser utilizado ou aproveitado para a construção de um personagem, ou para construção de uma dramaturgia em um trabalho futuro ou só para realmente absorver e transformar a própria vida.

E com toda essa bagagem de investigação corporal, de técnicas, de me embebedar com todos os saberes que as professoras e que os companheiros de sala me passaram que pretendo levar para as últimas disciplinas de interpretação dentro do departamento. Tento no próximo capítulo fazer com que por mais que seja uma formação em interpretação teatral eu consiga trazer o movimento, a dança, a

coreografia e as possibilidades que a dança carrega para a construção firme e segura de um personagem digno de conclusão de curso.

CAPÍTULO II

Í A tristeza de uma despedida é necessária para que haja a alegria de um reencontro.Î

Edmundo Dragon Heart

Nessa última parte deste trabalho continuo seguindo a relação que estabeleço sobre o mar e suas particularidades pode-se considerar que chegamos ao que seria a espuma que há no final de toda onda. Aquela que vem com o último som que o borbulhar da mesma nos aguça, com o repuxo que a onda te arrasta e com os grãos de área que seguem a grande força da mesma onda.

Este é o capítulo que se refere às duas últimas disciplinas da cadeia do curso de interpretação teatral: Projeto em Interpretação e Diplomação em Interpretação Teatral. São as disciplinas que têm como objetivo colocar em jogo tudo que você absorveu no decorrer do curso, como técnicas de voz, técnicas de corpo, técnicas de interpretação e experiências fora da esfera acadêmica como *workshops*, oficinas, leituras e análises que possam ter acrescentado numa melhor condição de apresentação para a cena.

Nas páginas a seguir há uma mistura de relatos sobre a experiência em amplos aspectos que não se limitam somente à função de intérprete, mas também análise de como a multidisciplinaridade é inevitável nessa área.

Comparo esse momento com o da espuma da onda, pois afirmo desde já sobre a grande potência que a entrega de particularidades e especificidades que ali pertencem são importantes. Sobre a valorização da intensidade que o final pode trazer como o estopim da sedução de algo tão simples e tão delicado que é o término de um curso.

Essa espuma que explícito não é somente sobre o movimento que se fez e sobre o que de certa forma deixei me atravessar, modificar ou não, mas sobre o que fica e como permanece sobre que ostenta e sensibiliza e ainda mais sobre o que

surge e será sempre alimentado.

Exponho também neste capítulo algumas reflexões, algumas respostas e questionamentos, sugestões, necessidades e considerações que senti e acredito serem válidas para tentar abrilhantar o relato que considero este trabalho.

É deste capítulo surge à consciência de que um ciclo se completa, o foco muda, de que existe a necessidade da transformação para uma próxima etapa. Daqui há uma sensação de despedida, um almejo de desejos e sonhos que aqui serão explicitados, parecido com o momento da saudação de despedida ao mar, ao som do mar, as visões que o mar proporciona, aos seus cheiros, mas sobre a possibilidade de retorno, de volta, de resgate de memória, lógico não como da mesma forma que foi, mas sim de uma forma mais refinada e madura.

CAPÍTULO II

2.1 O Desnudar do cinema

O processo de Projeto em Interpretação do primeiro semestre de 2017 começa com uma grande modificação da formatação já habitual das diplomações. Geralmente Projeto em Interpretação e Diplomação em Interpretação Teatral eram conectadas e contínuas, da forma que a primeira parte era apresentada e nessa apresentação existiam professores escolhidos para que junto com o a pessoa que dirige pontuam percepções para que no segundo momento seja melhorada e reapresentada. Bem, no primeiro semestre de 2017 houve uma modificação nesse processo Foi decidido por pedido de professores que poderia haver essa ligação obrigatória entre o primeiro e o segundo semestres de diplomação ou que existisse a possibilidade de mudar processo e de que não necessariamente fosse obrigatória a continuidade do mesmo em um ano e que pudesse haver duas montagens finais ao invés de uma só.

A partir desse dado começo falando sobre o processo de Projeto em Interpretação, pois ele modifica de certa forma como se deu o andamento do mesmo. A proposta que foi trazida pela professora e diretora Felícia Johansson²² foi

²² Graduada em Educação Artística - Artes Cênicas pela Universidade de Brasília(1989), mestre em Literatura Brasileira pela mesma universidade (1996), e doutora em teatro pela School of Arts and Education, Middlesex

de que fizéssemos uma mistura de linguagem entre o teatro e o cinema, com cenas do cinema que admiramos ou que gostaríamos de fazer e transpor para a linguagem teatral.

Com uma turma composta por dezenove estudantes vem nossa primeira dificuldade. Como uma professora com um monitor conseguiria administrar e coordenar todas as possíveis demandas para a tal montagem em tão pouco tempo. Logo após várias experimentações de cenas lidas em sala de aula fomos afinando e definindo vinte e oito cenas para compor a montagem. Dessas cenas foram selecionadas duas cenas de filmes brasileiros e vinte seis cenas de filmes internacionais que compuseram todo o trabalho. Sabendo essas demandas de tempo do semestre, de quantidade de atores e de atender à grande maioria de desejos diplomaticamente ficou estipulado que no máximo cada ator teria de três a quatro cenas e no mínimo duas cenas, que teríamos o foco na interpretação de ator na estética mais naturalista/realista, deixando inicialmente um pouco de lado questões cenográficas, de figurino e maquiagem.

Quando decidimos de uma vez por todas as cenas, fiquei com duas. Uma, do filme norte-americano de suspense *Pânico*, (1996) e que foi um grande estouro na época para filmes dessa categoria. E o outro filme que fiz uma das cenas, era *Madame Satã*, (2002) um filme brasileiro de drama biográfico e que conta a história da primeira travesti negra reconhecida no Brasil, o João Francisco dos Santos (Madame Satã), interpretada por Lázaro Ramos. O processo de intérprete com as cenas escolhidas constituiria em fazer uma mimese²³, logicamente levando em conta a necessidade, a habilidade e especificidade de cada aluno.

Acredito que o meu percurso nesse processo começou com a necessidade de tentar entender onde se findaria o desfecho das cenas, como uma estrutura de começo, meio e fim. A falta dessa certeza que percorria também a diretora já me trazia certo receio e desanimo. Ao desenvolver do semestre fui vendo que as cenas das peças de alguma forma se ligavam, comecei a realmente entender onde o resultado se daria somente nas últimas semanas de ensaio, pois somente neste momento havia uma estruturação de espetáculo onde incluía iluminação cênica,

University, Londres (2009). Professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB, atriz autora e diretora teatral. Coordena o Projeto de Extensão de Ação Contínua “Teatro de Mentira: composição dramática em farsa contemporânea”. Suas principais áreas de atuação e interesse são: humor, interpretação teatral, dramaturgia, teatro e educação.

²³ S.F. figura em que o orador imita outrem, na voz, estilo ou gestos, em discurso direto.

sonoplastia, cenografia e figurino. Pensando nessa necessidade de ter um maior diálogo com a diretora e com os colegas durante o processo para também ter uma melhora na construção do personagem, me lembro de uma das falas de Eugênio Barba:

Quando eu falava de dramaturgia do ator, queria ressaltar a existência de uma lógica que não correspondia às minhas intenções de diretor, e nem àquelas do autor. O ator extraía essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros.²⁴

A partir dessa percepção vi que foi extremamente podada minha necessidade de utilizar meus interesses artísticos, tendo em vista a pesquisa acadêmica e a prática que sigo em dança. Não poder usar isso diretamente com a proposta dada na disciplina por causa de várias questões, como a estética de algo mais aproximado com o referencial que seria os filmes, por seguir uma estética mais realista/naturalista e por não ser um objeto que a própria diretora almejava para o processo por consequência de alguma forma fez com que o meu tesão morresse por um longo tempo durante o semestre.

Mesmo com essas dificuldades na mente-corpo, tentei de alguma forma abstrair, focar exatamente no trabalho que teria que ser feito como ator para construção de um personagem que seguisse a estética proposta e que fizesse a cena funcionar juntamente com a dinâmica com os parceiros.

Uma das escolhas da diretora foi com que trabalhássemos com prioridade a utilização do método do "sistema" de interpretação desenvolvido pelo diretor, ator e encenador russo Constantin Stanislavski²⁵. Dessa forma teríamos mais facilidade para alcançar um resultado desejado, já que todos que estavam lá já haviam feito em algum momento na cadeia de interpretação algo relacionado com o mesmo.

De um filme para adaptar em uma estrutura teatral conseguimos ter um recorte mais certo sobre o que nós como atores temos de circunstâncias dadas.²⁶

²⁴ BARBA, Eugenio. *Queimar a casa origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010 p.58.

²⁵ Constantin Sergeevich Alexeiev nasceu em Moscou, 5 de janeiro de 1863 faleceu em Moscou, 7 de agosto de 1938. Foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e século XX. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação para atores e atrizes.

²⁶ São circunstâncias apresentadas geralmente pelo texto teatral, que envolve a personagem e a acompanham em seu percurso, em seu existir.

Partindo daí conseguimos trabalhar na construção de personagem e da cena. Como explica Stanislavski:

As devidas circunstâncias dadas ajudá-los-ão a sentir e criar uma verdade cênica na qual poderão crer enquanto estiverem em cena. A verdade em cena é tudo que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas.²⁷

Falando primeiro de *Pânico*, saber que a trama da cena é o diálogo crescente com teor psicopata do meu personagem com a outra personagem já me trouxe toda a essência e toda a possibilidade de possíveis nuances que a cena poderia ter para que o suspense fosse instaurado. Ter noção do ritmo das palavras, das ações e das intenções fez com que eu entendesse que eu dependia quase que completamente da minha parceira em cena para que a cena tivesse o ritmo necessário, para que se instaurasse a real brincadeira que a cena pede, tanto pelos diálogos, como pela respiração, pela movimentação e pelo clímax gradativo.

Mas a grande dificuldade dessa cena particularmente pra mim foi fazer a cena sem com que eu tivesse um contato direto com a minha dupla. Por ser uma cena que originalmente se passava por uma ligação telefônica, ao adaptar para o teatro a diretora também queria de certa forma fazer a dinâmica de que eu não estivesse explicitamente em cena. Logo foi feito um jogo de luz e câmera atrás de um pano para que trouxesse o local que a diretora queria atingir.

O interessante do processo dessa cena, é que a câmera também trabalhava o ritmo da cena, pois a câmera revelava pouco a pouco quem é que estava atrás do pano, pela projeção que também era feita no pano. Logo no decorrer da cena as pessoas iam percebendo que era eu, pois utilizamos microfone que deixava minha voz em uma região mais grave do que a de costume e também uma distorção na caixa de som para criar um efeito parecido com o do telefonema do filme.

Acredito que esteticamente funcionou, mas não da forma que imaginávamos. Ao usar um microfone e um aplicativo para que desse a ideia de um telefonema como no filme, revelou um espaço para que se acreditasse numa comicidade, dado tanto pela forma de interpretação como da disposição do espaço que logicamente não seria igual a do filme. No começo houve certa decepção da diretora, pois não era esse o objetivo da cena, mas depois da terceira apresentação se entendeu que

²⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2013, p 168.

realmente deveríamos investir mais no que funcionava, que seria realmente a comédia.

No descobrir dessa cena teve um momento onde eu haveria o ensaio das cenas da turma inteira, uma atrás da outro e a minha parceira de cena havia faltado, logo não saberia o que eu iria fazer para trabalhar já que literalmente preciso da fala dela para que exista a minha e assim ter toda a dinâmica necessária para a cena. Bem, a diretora me deu a oportunidade de fazer uma cena solo, onde eu poderia usar e abusar de tudo que eu entendesse sobre o personagem.

Este foi o momento onde tudo se esclareceu para mim, quando eu realmente entendi e assimilei o que esse personagem sente, quais seus objetivos, quais são seus pensamentos, suas intenções, para que e por que ele estava onde estava. Considero que esse momento foi um momento que poderia chamar de *Insight* do personagem.

Focando agora na cena da Madame Satã quando ocorre um ataque homofóbico e racista. A personagem como vítima resiste de todas as formas possíveis para que não chegue à violência, até que chega o auge da cena onde ela é agredida fisicamente e se encerra num *blackout*, no nosso recorte.

Se não tem verdade em cena, a organicidade que é necessária tanto para sustentar a cena quanto para chegar à plateia não se realiza. Faz com que tudo que ocorra mesmo que seja por cinco minutos no máximo seja vazio e não prenda quem está presente.

Entendo por "orgânico" as ações que provocam uma participação cenestésica no espectador e que, para ele, tornam-se convincentes independentemente da convenção ou do gênero teatral do qual o ator faz parte.²⁸

E tivemos diversas dificuldades nessa cena em específico que me fez entender o porquê dela ter sido um grande desafio para mim e para os parceiros de cena. Surgiram várias questões que são necessárias e serão levantadas a seguir.

Uma das dificuldades desta cena foi que ela necessitava do tapa na cara. Se estávamos trabalhando com realismo não deveria se utilizar de artifícios falsos para que o tapa ocorresse. A questão foi de como dar o tapa em todas as apresentações sem que me machucasse e sem com que eu não conseguisse fazer a outra cena?

²⁸ BARBA, 2010, p. 57.

Como fazer o tapa ser sempre visto como uma surpresa para o personagem em todas as apresentações? Não teve nenhuma orientação específica da diretora sobre como esse tapa seria dado, como medir a força do mesmo, se existia alguma técnica para esse tipo de demanda. Logo nos ensaios fomos tentando ver pela tentativa e erro qual seria o local que menos doeria, qual seria o grau da força e como o transformar no mais natural possível. Porém quando houve as apresentações, pelo calor da cena os tapas acabaram sendo reais, ignorando noção de força ou técnicas. Abriu-se então o diálogo com o parceiro de cena para que se diminuísse a força do tapa, mas não ocorreu. Logo depois fiquei me perguntando sobre o quanto se era necessário que a força ficasse na cena para que motivasse o companheiro de cena a chegar ao estado que o momento pedia.

A segunda problemática é que no decorrer dos ensaios percebemos que tanto eu quanto o meu companheiro de cena não conseguimos nos afastar sentimentalmente das personagens, eu pelo lado que me identificava com a questão racial, sexual e meu parceiro de cena não queria carregar o peso do machista e racista. Então paira a pergunta de quão saudável e motivador é a similaridade do real e do ficcional? Como os atores fazem para que não se machuquem psicologicamente por essas identificações?

Sempre e eternamente, quando estiver em cena, você terá de interpretar a si mesmo. Mas isso será numa variedade infinita de combinações de objetivos e circunstâncias dada que você terá preparado para o seu papel e que foram fundidos na fornalha da sua memória de emoções.²⁹

A questão é saber qual o limiar entre o personagem e si mesmo. Saber como não se sentir chafurdado em um sentimento, sensação e emoção que não são inteiramente seus, mas que também por uma intensa identificação você as leva fora de cena. E o mesmo se coloca no lugar do outro personagem que é um assassino que tem o objetivo de matar a personagem principal desse recorte de cena (*Pânico*). Diferentemente do anterior não tenho uma identificação tão intensa, logo como utilizar uma memória ou algo que me faça aproximar o suficiente do personagem para criar uma verdade cênica.

²⁹ STANISLAVSKI, 2013, p. 217.

Se os atores de fato querem prender a atenção de uma grande plateia, devem fazer todo o esforço possível para manter uns com os outros, uma incessante troca de sentimentos, pensamentos e ações.³⁰

Bem, Projeto de Interpretação de forma bem ampla para mim foi um processo complexo e doloroso, pois percebi que é muito árduo trabalhar com pessoas que te fazem se sentir sozinho em todo um processo. Onde o primeiro diálogo da turma é não se importar com o resultado e sim com a urgência de se formar. Onde a diretora em grande maioria corta suas ideias e prefere seguir um lugar de costume dela. Onde ninguém exatamente sabe onde esse processo de mimese³¹ está chegando. Começou a ficar interessante para mim quando eu comecei a ver um mínimo de cenário, a utilização de câmeras, de luzes, onde me trouxe um brilho nos olhos que me animou no sentido de uma última chance a um processo que eu já considerava morto pra mim.

Então percebi que tentar achar de alguma forma um estímulo mesmo que não seja algo do personagem diretamente, da direção e nem do coletivo, mas que me faça aceitar e sofrer menos é interessante por mais que não seja o ideal e que de repente possa virar uma couraça, ou seja, Qualquer coisa (concreta ou abstrata) que sirva de proteção a uma pessoa contra o revés, o infortúnio.

Percebi também que durante o processo por mais que o enfoque não fosse vertente da pesquisa que eu estava levando, não quer dizer que eu não tenho forma e alternativas para colocar um pouco da minha pesquisa no trabalho. Então de certa forma foi o que tentei fazer em alguns momentos que a cena abria esse espaço. Incrivelmente ambas as cenas que eu fazia existia uma relação de jogo de luz e sombra ou de foco mínimo. Logo peguei minhas experiências sobre ritmo, sobre micro movimentos, sobre foco em áreas específicas do corpo, sobre partituras e marcações que o trabalho focado no texto e no realismo reverberasse no corpo. Sendo fazendo algumas partituras coreográficas na cena de *Madame Satã*, seja brincando com densidade e foco com a câmera na cena de *Pânico* e também utilizando das experimentações individuais de ambas as cenas para o resultado final.

³⁰ STANISLAVSKI, 2013, p. 239.

³¹ 1. Figura em que o orador imita outrem, na voz, estilo ou gestos, em discurso direto .2. Recriação da realidade na obra literária.

2.2 Contínuo desnudar

Esta parte do capítulo vai falar sobre a Diplomação em Interpretação Teatral, onde percebo outra forma de ver o que se pode fazer com essa perspectiva de brincar com as diversas linguagens possíveis do cinema com o teatro. Bem no começo do semestre recebemos a notícia que a nossa professora/diretora desse processo seria a Leo Sykes³² que é especializada na área cinematográfica.

Os nossos primeiros encontros foram bem esclarecedores, ela deixou bem explicitado que não havia assistido nosso resultado do semestre anterior, que só conhecia cinco alunos da turma toda, que não iríamos dar continuidade ao processo anterior, mas que também iríamos usá-lo como inspiração para o nosso novo trabalho e que faríamos um filme. Falou também sobre a ideia de termos o Alexandre Rangel³³ para fazer a parte de filmagem e também sobre o interesse dele de usar nosso processo para implementar a pesquisa dele de doutorado, que ele apresentou para a turma.

Então no primeiro ensaio ela pediu para que entre nós escolhêssemos as cenas do processo anterior que realmente queríamos mostrar para ela, com tudo que fosse possível, como o cenário, figurino, objetos de cenas, para que ela pudesse analisar e ver o que era válido cinematograficamente. Após nossas apresentações ela selecionou algumas cenas, mas ainda enfatizou que sentia falta de saber quem nós éramos, o que tínhamos para oferecer para ela como artistas e nossas aptidões dentro disso.

O interessante desse nosso encontro, foi que mesmo após passar um semestre juntos, nós não tínhamos noções de que algumas pessoas tocavam instrumentos, outras cantavam e outras dançavam. Logo falarei da minha parte e o que me instiga para colocá-la aqui. Temos na sala duas pessoas que fazem aula de dança sendo que uma dessas pessoas trabalha profissionalmente, já dá aulas, é uma das pessoas que admiro e que dançam no departamento, que é a Bárbara Albuquerque. Então ela mostrou a coreografia dela, cheia de técnica e anos de

³² Leo Sykes é doutora em teatro pela Universidade de Warwick e professora de Artes Cênicas no CEN/IDA da Universidade de Brasília. Ela é diretora do Circo Teatro Udi Grudi, grupo brasileiro com o qual já ganhou vários prêmios nacionais e internacionais. É diretora visitante do Teatret Om na Dinamarca e de 1991-1996 foi assistente de direção do Eugenio Barba do Odin Teatret na Dinamarca.

³³ Alexandre Rangel é um artista multimídia brasileiro, trabalhando com vídeoarte e desenvolvimento de *software* audiovisual. Bacharel em Artes Plásticas (UnB, 2006); Mestre em Arte - Área de pesquisa: Educação em Artes Visuais (UnB, 2013); Doutorando em Artes pela UnB (2016).

cursos de danças. Logo no intervalo falei com ela que queria mostrar uma partitura que estava construindo para a Leo e ela me encorajou. Cheguei na frente da turma e explicitiei que não tenho todo o preparo e bagagem como a Bárbara mas que estava montando um solo e que queria mostrar um pouco para a Leo e para a turma.

Como não consigo relatar exatamente como é, digo que o que me modificou naquele momento foi a abertura que a diretora teve para com o que eu estava me dispondo a apresentar. Como ela soube tirar alguma coisa que pudesse ser útil para ela no filme e para mim, sabendo do meu foco no curso e também o quanto ela e a Bárbara foram receptivas a entender a minha necessidade naquele momento de fragilidade e exposição.

O interessante desse início é que a diretora queria realmente ver mais além do que fizemos no semestre passado e ser somado para criação de algo original. E que ao mesmo tempo não começássemos do zero, já que tínhamos pouco tempo para produzir algum material a ser apresentado e avaliado no final do semestre.

O processo começa com ela dividindo a turma em grupos de funções que normalmente se necessitam em *sets* de filmagem: produção, assistente de direção, direção de arte e registro. Cada um escolhia o que mais lhe deixava mais confortável para o processo.

Eis então que surgem as monitoras Marina Olivier e Amanda Moraes, que começaram a fazer o papel de assistência de direção e de registro. Com certeza sem elas o processo teria desandado, pois a necessidade e a demanda com todos e tudo era demais para só a diretora conseguir administrar.

Então utilizamos o mês de agosto para que a diretora visse o que já possuíamos de material do semestre passado e como podíamos reaproveita-lo. Pegamos o mês de setembro para trabalhar esse material, ensaiar, trazer propostas, adaptar e construirmos novo material. Utilizamos o mês de outubro para afinarmos esse material, publicamente para que tivéssemos um retorno e pegamos o mês de novembro para podermos gravar e editarmos e assim termos o filme pronto até primeiro de dezembro para que possamos mostrar pra banca e sermos avaliados.

2.2.1 O personagem

O que seria do meu personagem nessa nova proposta sendo que o material sairia do realismo e iria para surrealismo? Quais seriam os diálogos estabelecidos entre o antigo e novo? Como ela iria realizar algo sem que não tivesse visto o material anterior?

Após os primeiros encontros meu personagem chegou a isto:



34

No início quando tivemos o momento de apresentarmos o que tínhamos e como relatei que mostrei uma parte partitura, nessa partitura eu usei dois elementos, que foi o cigarro e uma cadeira. Bem ela falou que achou muito interessante a escolha dos objetos e que eu poderia assumir o cigarro para esse novo processo.

Interessantemente ela falou que uma das coisas que ela não conseguia reparar era como a fumaça do cigarro atravessava o meu cabelo e como o meu cabelo trás uma personalidade forte a tudo que eu fosse fazer. Ela disse que no cinema tudo é extremamente visual e que querendo ou não pelo cinema normalmente trabalhar com closes e cortes específicos de cenas, o meu cabelo

³⁴ Primeira imagem meu personagem no início de processo e de descoberta sobre o que ele seria, a segunda imagem a última versão dele até a apresentação pública do processo quase finalizado.

seria algo que sempre estaria a mostra logo seria um desperdício não agregarmos de uma forma positiva ao personagem e ao processo.

Então houve um momento em que a diretora pedira para que escolhêssemos um objeto, qualquer e dele fizéssemos cinco ações não usuais com o mesmo e apresentássemos para a turma. Resolvi escolher o cigarro e fiz as seguintes cinco ações: Tragar o cigarro pelo nariz e soltar pela boca; Mastigar o cigarro e liberá-lo lentamente pela boca inteiro; Masturbar-me de costas e no final gozo serem cigarros; Conversar com um cigarro escondido na minha clavícula; Assustar-me com algo em meu cabelo, descobrir que era um cigarro e fumá-lo.

Foi aí que ela me disse que de todas as ações que eu havia feito, as que se transformam ou que surpreendem o público (a turma) que estava assistindo era a de tragar o cigarro pelo nariz soltando a fumaça pela boca e a de mastigar o cigarro e liberá-lo lentamente pela boca inteiro.

Continuando os processos de investigação uma amiga havia trazido um gorro para a sala, pois a personagem dela no processo anterior o utilizava. Em um momento de descontração peguei e coloquei o gorro dela e tapando todo meu rosto, só deixava visível minha boca. A diretora olhou e falou o quanto isso era funcional para o personagem, que trazia uma imagem de estranheza e mistério. Mas para ela o gorro não funcionava e se eu conseguia arranjar um chapéu mais interessante seria mais contundente para a cena.

Mais a frente a diretora Leo pediu que trouxéssemos os figurinos que queríamos usar, já que ela e nós já havíamos definido daqueles vinte e oito personagens do processo anterior quem iria ser qual personagem ou uma mistura dos personagens. Eu havia escolhido o personagem do filme *Pânico*, já que eu gostei mais dele no processo e eu tive uma experiência³⁵ com o mesmo em um momento de experimentação. Então pegando todas as questões que ela havia citado sobre o cabelo e a estranheza, decidi como figurino utilizar meu, sobretudo, que sempre foi maior do que eu e que sempre meio que não me dá uma forma, fica algo chapado e reto para trazer ainda mais essa questão do bizarro.

A diretora Leo questionou muito, sobre como as falas das cenas iriam se encaixar nesse novo processo, éramos muitos, tinha personagens que se duplicavam, seguindo uma estética realista e ela queria um filme curto de no máximo

³⁵ Utilizando da definição na Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011 do texto de Jorge Larossa, Experiência e Alteridade na Educação.

meia hora. Os meus parceiros de cena não queriam continuar com a cena do *Pânico*, já que tinham outras cenas que lhes davam mais tesão e como eu dependia deles para as falas acabei ficando sem fala, mas ao mesmo tempo isso não me prejudicou de forma alguma, só trouxe mais ainda essa questão do estranho para o todo.

Chegamos então a um ponto onde o tema do filme seria uma exposição de arte, com personagens surrealistas ou que se aproximam do realismo, mas chegam ao exagero extremo que se aproximam do surreal. E aí entra meu personagem denominado Sinistro, que não fala com ninguém em cena, não tem interação ou relação direta com nenhum dos personagens, que fuma o tempo todo e provoca os personagens com fumaça na cara e que tem um ar que assusta os outros pela sua aparência diferenciada, seu andar, seu rosto tapado e sua seriedade quase constante.

Analisando a construção do Sinistro tanto como figurino, como ações e com essa estranheza toda dele, associei ele a um personagem que já existe nos EUA e que se assemelha muito visualmente ao Babadook (que no Brasil temos como referência o bicho papão). Em Babadook (2014) no qual uma mulher e seu filho são atormentados por uma entidade do mal. É um terror psicológico onde Babadook é colocado mais como o medo humano, um trauma não superado em forma de entidade física. O interessante é que a diretora vendo todas as cenas juntas percebe que há muitas cenas de morte e então criativamente ela junta as cenas onde acontece um envenenamento proposital, e todos começam a morrer ou a matar uns aos outros, porém meu personagem é o único que não morre. E quando isso acontece entendo de certa forma toda a analogia que construí em minha mente sobre quem é esse novo personagem misterioso. Para mim ele é a representação da morte, vagando pela festa com o cigarro.



Com todas essas analogias, esses momentos de construção tanto da parte do objeto como do figurino, com o cigarro e as imagens que surgem, o meu personagem foi logo um dos primeiros a se materializar e até de uma das formas que a diretora queria, como algo mais puxado para o *cartoon*. E que de certa forma ao olhar você entende a natureza de Sinistro.

2.3 Vinte de outubro de 2017

Pelo fato de construirmos um filme que vem de um processo anterior que era um híbrido do cinema com o teatro, a diretora Leo combinou com a turma que tivéssemos um dia para fazermos uma apresentação aberta para o departamento em forma de teatro, mas sem alterar nenhuma das marcações, para que ficasse numa perspectiva teatral.

Quando o público entrou a diretora explicou que estávamos fazendo uma apresentação aberta para que conseguíssemos alguns *feedbacks* sobre o que poderia ser entendido ou não, o que poderia ser mais bem explicitado, o que funciona mais ou o que não funciona e se daria para fazer ele de uma forma teatral e não somente focada para a câmera. Explicou também que a plateia tinha a liberdade de assistir de qualquer perspectiva que quisesse. Nós não alteramos nada para uma apresentação com um caráter mais teatral e o Alexandre Rangel estaria com a câmera gravando como se fosse o dia da gravação.

Nós como atores, diretora e todos que estão envolvidos temos a perspectiva de quem está ligado diretamente ao trabalho e que às vezes não vê certas possibilidades que quem está de fora consegue ver. O que atraiu a grande maioria do público que estava presente no dia da apresentação foram às músicas autorais (uma delas se encontra no anexo III) que fizemos para o mesmo, alguns personagens pelas suas maquiagens ou pelos seus figurinos e sobre a estética que o filme tem.

Foi ressaltado também o quanto a temática do filme pode ser transferível de uma pessoa para outra, tem gente que achou que poderia ser um aniversário, algumas pessoas pensaram que poderia ser um restaurante, outras acharam que

³⁶ The Babadook (2014)

poderia ser um jantar que durava-se dias. Logo se vê que não é possível se limitar somente ao imaginário de quem está envolvido diretamente com o processo, pois por mais que tenhamos uma ideia e um conceito fixos, não há limites para a imaginação de quem experimenta o produto artístico.

Outra observação que foi explicitada e que particularmente me deixou aliviado foi sobre o meu personagem. No momento da conversa onde a turma fez perguntas para o público, me senti desejoso em saber se meu personagem era compreendido na estética do filme tanto como indivíduo quanto coletivo. O que me deixou contente foi que falaram que a minha falta de falas durante o filme casa muito com a estética do filme, pois ele traz um contraponto a todo o caos que ocorre o tempo todo. Foi falado também que por ele ter a face escondida, uma cartola, ter uma roupa que descaracteriza completamente o corpo humano e uma velocidade na locomoção diferenciada dos demais Sinistro acaba tendo um destaque na totalidade. Foi enfatizado quanto a fumaça constante, as ações de jogar fumaça nos outros, de ficar brincando com a fumaça e de aproveitar diversas formas de fumar enriquece as ações do mesmo. Felícia Johansson, a diretora do Projeto de Interpretação no semestre passado, falou o quanto os personagens estavam frágeis em suas construções e o quanto era necessário um pouco mais de trabalho de ator em relação aos seus próprios personagens. Foi quando me dirigi a ela e perguntei o que ela poderia me apontar para que eu melhorasse o meu personagem. Ela simplesmente me falou que eu tinha que pensar mais em várias densidades do próprio.

E foi com essa conversa que eu entendi que meu personagem não é só uma figura estranha que fica jogando fumaça para qualquer lado, é simplesmente a oportunidade de utilizar elementos que aprendi com a grade de movimento para brincar com esse corpo-máscara. Tentar diversas alternativas de me locomover, de me situar com os demais personagens, de utilizar o cigarro e de me estabelecer no espaço.

Consciência dos princípios de atuação como o jogo (atuar como jogar, prontidão, disposição, prazer e atenção para estar sempre em jogo, jogando com os colegas, atuar como endossar um corpo pantomímico). Consciência espacial com a percepção e a atenção ao seu corpo junto com os outros corpos no espaço (distribuição espacial), não ficar por demais concentrado em seus corpos-máscaras

sem perceber como está a distribuição no espaço. Lembrar-se da kinesfera³⁷, como o espaço ao redor do seu corpo, sua gestualidade, suas ações podem preencher o espaço ao redor do seu eixo. Na pantomima - técnica limite- os gestos substituem as palavras. Nela, onde nos discursos utilizaríamos uma palavra, é preciso utilizar um gesto para lhe dar um significado, como dia Jacques Lecoq³⁸ no livro *O Corpo: Uma pedagogia da criação teatral* (2010, p 157).

Continuando a pensar sobre como esse meu corpo se transforma ao acrescentar o objeto (cigarro) em cena e o figurino, na construção que fiz de associações do conjunto que agora compõe o personagem Sinistro, o quanto ele também poderia se basear em bufão pertencente a família do mistério de Jacques Lecoq: O mistério gira em torno da crença quase que religiosa. Os bufões dos mistérios são adivinhos. Eles conhecem o futuro. Sabem quando o fim do mundo virá e podem anuncia-lo (2010. p 183).

Entendi então que tudo está no jogo de como intérprete consegue solucionar um problema criativamente para que transforme sua cena, seu personagem e consequentemente seu trabalho em algo que dê desejo e vontade para ser feito e que as pessoas assistam. Todas as possibilidades são possíveis quando se fala das artes de interpretar, a questão é como você aproveita cada momento para absorver conhecimento e como se utilizar dele a seu favor, que acredito que eu fiz em ambos os processos.

³⁷ A kinesfera é tudo que podemos alcançar com todas as partes do corpo, perto ou longe, grande ou pequeno, com movimentos rápidos ou lentos etc. A Kinesfera ou Cinesfera é a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser movente.

³⁸ Jacques Lecoq nasceu em 15 de dezembro de 1921 e faleceu em 19 de janeiro de 1999, nascido em Paris, era um ator francês, mímico e instrutor de atuação. Ele é mais famoso por seus métodos de teatro físico, movimento e mímica que ele ensinou na escola que ele fundou em Paris, L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq de 1956 até sua morte em 1999.

Arremate Geral

***Í Deixe-me ir, Preciso andar, vou por aí a procurar, rir pra não chorar, se
alguém por mim perguntar, diga que eu só vou voltar, depois que me
encontrar...Í Cartola***

Termino este trabalho percebendo que às vezes entendemos como movimento algo extremamente físico, como se deslocar de um lado para o outro, mas na verdade percebi que é tudo muito mais plural do que isso. É o movimento de como você entra no curso e de como você sai do curso englobando o físico, psicológico, espiritual e mental. Sobre como movemos as pessoas, de como podemos ser movidos pelas pessoas que passam pela gente durante esses mínimos três anos e meio. Sobre o ser plural e suas possibilidades de se deixar passar pela experiência da troca, do corpo desejoso e todos os movimentos que envolvem os riscos de se estar vivo.

Percebo a necessidade principalmente vinda de minhas experiências, o desejos sobre o aumento da grade de Movimento e Linguagem no departamento de Artes Cênicas na UnB. No currículo de bacharel em interpretação teatral temos oito semestres de interpretação no curso e somente três de corpo, sendo que existe a demanda e a necessidade de um autoconhecimento maior, até para evitar que os alunos cheguem a uma diplomação sem entender como compor um espaço, como verticalizar o corpo, de como se posicionar cênico e corporalmente para uma cena de destaque, como usar o corpo para uma boa base e como descobrir as possibilidades corporais para complementar sua interpretação. Por interesse, necessidade e experiência minha, entende-se que precisa sim de uma continuidade maior sobre a pesquisa dos alunos no segmento de corpo, até por diálogos internos entre os alunos existe os comentários de ao pararem se investigar corporalmente no terceiro semestre a o quanto eles sentem diferença.

Quero também esclarecer que no primeiro capítulo faço alguns questionamentos sobre o movimento como: Como chegar a ter movimentos mais precisos em uma partitura; Como saber o quanto é o suficiente em questão de cena;

Como ter uma disponibilidade maior corporalmente falando em questão de alongamento, espaço e foco; Como aumentar o vocabulário corporal, à procura de respostas e deixo dito que não as tenho ainda, acredito que os mistérios do corpo, as pluralidades que os movimentos da vida, mente, alma e do ser são vastas e infinitas. Teremos sempre novas descobertas, novas pessoas que escreveram, criaram e entenderam velhas questões, mas entendo que só de estar aberto a continuar procurando e pesquisando já é válido para que eu continue essa pesquisa de vida.

Fico contente com o resultado do personagem Sinistro no filme *A última Obra*, vejo que nele consegui aproveitar a grande maioria do meu conhecimento e entendimento sobre os movimentos que participei e que me foram entregues no curso. Entendo que minha pesquisa sobre movimento, sobre corpo, sobre técnicas, é uma pesquisa de vida e que nesse tempo que passei na UnB foi só o começo e um proveitoso começo sobre esse vasto assunto.

Acredito que o Arthur de 2017 é extremamente diferente do Arthur de 2014. Formar-me na Universidade pronto para enfrentar as dificuldades e desafios que me aparecerão daqui pra frente. Terminar um curso como esse não é fácil, teatro não é terapia, mas pode ser terapêutico, digo isso, pois esse curso moveu coisas em mim que nunca pensei que existiam, me fez crer e me entender como humano de formas inacreditáveis, me fez-me ver mais como um ser plural e não um ser cristalizado. Sim, tenho medo do que está por vir, mas ao mesmo tempo tenho empolgação pois me sinto preparado e com vontade de navegar nessas águas de experiências que o mundo pode me trazer.

Bem, espero e desejo que a vida continue sendo o que esse curso foi pra mim: Um vasto oceano onde posso navegar, onde tem imprevistos que posso tirar proveito mais positivamente possível, onde os movimentos das ondas me faça esbarrar em outras pessoas incríveis, onde cada gota e cada grão de areia faça toda a diferença. Quero sim navegar nesse plural oceano e nesses plurais movimentos que constroem uma pessoa, ator, performer, não binário, negro, dançarino e diretor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio. *Queimar a casa origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010
- LARROSSA, Jorge. *Tremores: Escritos sobre experiência*. Brasília: Autentica, 2014
- LECOQ, Jacques. *O Corpo poético: Uma pedagógica da criação teatral*. Editora: SENAC São Paulo. 2010
- NAVAS, Cássia; LOBO, Lenora. *Teatro do movimento um método para o intérprete criador*. Brasília: L.G. E, 2007
- QUEIROZ, Fernando Villar. *Artistic Interdisciplinarity and La Fura Dels Baus 1979 - 1989*. London: Queen Mary College, 2001 tese de (PhD) . Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, UnB
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2013

BIBLIOGRAFIA

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Editora: UNICAMP; Editora: HICITEC, 1995
- RODRIGUES, Giselle. *DE ÁGUA E SAL: UMA ABORDAGEM DE PROCESSO CRIATIVO EM CENA*. Brasília: UnB, 2006. Programa de Pós-Graduação em artes, Departamento de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2006
- LARROSSA, Jorge. *Experiência e Alteridade na educação* Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011
- MARRONI, Fabiana. *Dançar Jogando para Jogar Dançando*. Brasília: UnB, 2009. Programa de Pós-Graduação em artes, Departamento de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2006

- DUARTE, Marcia. *MARRONI, Fabiana. Dançar Jogando para Jogar Dançando. Salvador: UFBA, 2009. Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Departamento de Artes, Universidade da Bahia.*

FILMOGRAFIA

- **Pina.** Direção: Win Wenders. Neue Road Movies Production, 2011. 103 min.
- **MR.GAGA.** . Direção: Tomer Heymann. Heymann Brothers Films Production, 2015. 100 min.

ANEXO I

A ÚLTIMA OBRA

FICHA TÉCNICA:

Direção: Leo Sykes

Assistência de direção: Amanda Moraes e Marina Olivier

Diretor de fotografia e Operador de Câmera : Alexandre Rangel

Direção de Arte: Grupo

Produção: Grupo

Edição: Leo Sykes

Figurino: Grupo

Sonoplastia: Yuri Rocha

Operação de som: Yuri Rocha e Zizi Antunes

Atores:

Aline Hoffert

Ana Piratelli

Arthur Scherdien

Bárbara Albuquerque

Bruna Tourão

Clarissa Melasso

Daniel Zacariotti

Emanuel Lavor

Gregório Benevides

Heloísa Palma

Jerônimo Camargo

Luiz Carrier

Margot Dravet

Nathália Azoubel

Thamiris Lima

Tiago Mélo (Tita)

Yuri Rocha

ANEXO II

FILMOGRAFIA		FICHA TÉCNICA
ADAPTAÇÃO E TRANSCRIÇÃO DE CENAS CINEMATOGRAFICAS PARA LINGUAGEM TEATRAL EM DIÁLOGO COM A CÂMERA		DIREÇÃO: ★ FELICIA JOHANSSON ★
		ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: ★ YURI FIDELIS ★
		ILUMINAÇÃO: ★ PEDRO DULTRA ★
		OPERAÇÃO DE ILUMINAÇÃO: ★ DINNA LOURRANY ★ GABRIEL GOUVER ★ ★ JEFFESSON S. SANTOS ★ LETICIA COUTO ★ ★ LUCAS S. FARIAS ★ MARIA EDUARDA SILVA ★ ★ MARIA LUISA DIAS ★ NATHALIA FISCHER ★
		PROJEÇÃO EM CENA: ★ BRUNO CORTE LERL ★ MATHEUS LIMA ★ OPERAÇÃO DE PROJEÇÃO: ★ RAFAEL MARQUES MILHOMENS ★
		FIGURINO: ★ FELIPE MANFRIN ★ SUPERVISÃO DE FIGURINO: ★ CYNTHIA CARLA ★
		SONOPLASTIA: ★ YURI ROCHA ★ OPERAÇÃO DE SOM: ★ GUSTAVO SENA ★
		ELENCO: ★ ALINE HOFFERT ★ ANA PIARELLI ★ ★ ARTHUR SCHEADEN ★ BÁRBARA ALBUQUERQUE ★ ★ BRUNA TOURÃO ★ CLARISSA MELASSO ★ ★ DANIEL ZACARIOTTI ★ EMANUEL LAVOR ★ ★ FELIPE MANFRIN ★ GREGÓRIO BENEVIDES ★ ★ HELOÍSA PALMA ★ JERÔNIMO CAMARÃO ★ ★ LUIZ CARREIA ★ MARCOT ORAVET ★ ★ NATHALIA AZOUBEL ★ THAMIRIS LIMA ★ ★ TIAGO MELO (TITA) ★ YURI ROCHA (MADAME) ★

Verso do programa do resultado do Projeto em Interpretação - Cinema Pelado

CINEMA PELADO

CENAS CURTAS DE CINE TEATRO

NA SALA BT 16 - DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS UNB

27 e 29 DE JUNHO 9:30h às 13h
 29 e 30 DE JUNHO 19:30h às 22:30h
 01 e 02 DE JULHO: 15:30h às 18:30h
 01 e 02 DE JULHO: 19:30 às 22:30h

REALIZAÇÃO:
 UnB Cometa Cenas

Frente do programa do resultado do Projeto em Interpretação - Cinema Pelado

ANEXO III



Croqui da personagem Madame Satã do Projeto em Interpretação - Cinema Pelado

Música: Choro enquanto Rio

Thamiris canta:

Sangue e poder,
Lágrimas, suor,
Drama e terror,
Me sinto tão só

Deus vai me salvar,
Me patrocinar,
Uma grande atriz
Eu vou me tornar

Se eu não conseguir,
Pelo menos vou tentar.
Lágrimas vão escorrer,
E o jogo, ele vai virar.

Se Deus está aqui, por favor, me dá um LÁ.

Peca Pecador,
Não peque jamais,
Se você Pecar
Eu corro pra trás

Coro canta:
Peca Pecador,
Não peque jamais,
Se você Pecar
Eu corro pra trás

Thamiris canta:
Peca Pecador,
Não peque jamais,
Se você Pecar
Eu corro pra trás

Coro canta:
Peca Pecador,
Não peque jamais,
Se você Pecar
Eu corro pra trás

Thamiris canta:

Olha a tentação,
Estou suando frio,
Se bate o Tesão
Desvio, desvio. ----- 4x (alterna coro e Thamiris)

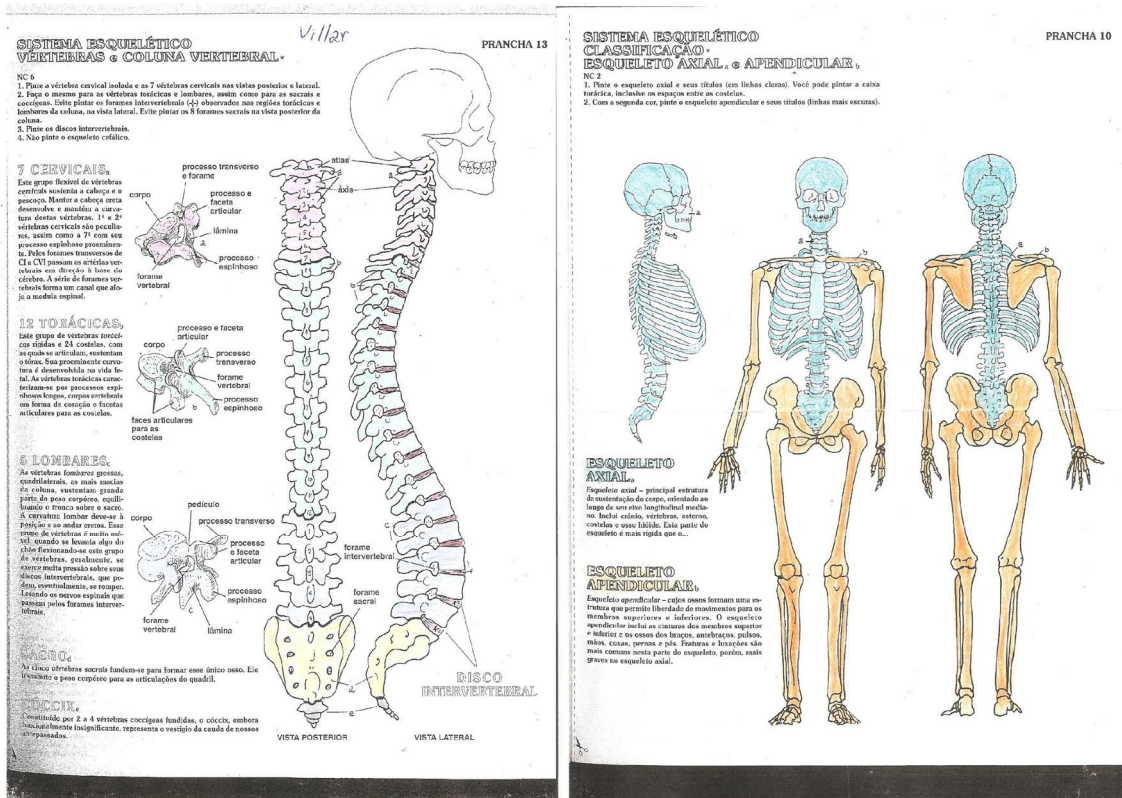
Todo mundo descendo em 4 tempos
4... 3... 2... 1...
Agora subindo, em 4 tempos
1... 2... 3... 4...

Circunstância inter eu tenho
Veia cômica pulsando
Eu consigo rir
Enquanto estou chorando

(TODOS RIEM/CHOREM)

Música feita pelo elenco para o filme da Diplomação em Interpretação Teatral

ANEXO IV



Estudo dos ossos entregue na Disciplina de Interpretação I